

Original citation:

Dessy, Clément. (2016) Une esthétique de la rue. 'La Revue blanche' au cœur de la ville. *Romantisme*, 2016/1 (171). pp. 74-88.

Permanent WRAP URL:

<http://wrap.warwick.ac.uk/98862>

Copyright and reuse:

The Warwick Research Archive Portal (WRAP) makes this work by researchers of the University of Warwick available open access under the following conditions. Copyright © and all moral rights to the version of the paper presented here belong to the individual author(s) and/or other copyright owners. To the extent reasonable and practicable the material made available in WRAP has been checked for eligibility before being made available.

Copies of full items can be used for personal research or study, educational, or not-for-profit purposes without prior permission or charge. Provided that the authors, title and full bibliographic details are credited, a hyperlink and/or URL is given for the original metadata page and the content is not changed in any way.

Publisher's statement:

Published version: <https://doi.org/10.3917/rom.171.0074>

A note on versions:

The version presented in WRAP is the published version or, version of record, and may be cited as it appears here.

For more information, please contact the WRAP Team at: wrap@warwick.ac.uk

Clément Dessy

Une esthétique de la rue. La Revue blanche au cœur de la ville

C'est dans *La Revue blanche* que Claude Debussy plaide pour une « musique en plein air » : « En somme, pourquoi l'ornement des squares et promenades est-il resté le monopole des seules musiques militaires¹ ? » C'est là encore que sévissent Alfred Jarry et ses « Spéculations » qui prennent la ville et la rue pour cadres privilégiés², telle sa « Cynégétique de l'omnibus³ ». C'est toujours là que le jeune Filippo Tommaso Marinetti, introduit par Gustave Kahn, publie l'un de ses premiers textes décrivant, dans un style artiste, « Les émeutes milanaïses de 1898⁴ ». Fondée à Liège en 1889 et réinstallée à Paris dès 1891, *La Revue blanche* constitue le carrefour d'un ensemble d'œuvres littéraires et picturales prenant la rue pour cadre. Au-delà même de ses livraisons et des publications de sa maison d'édition, les artistes et les écrivains qui comptèrent à la rédaction se sont attachés à représenter le monde des pavés, et ce, à la toute dernière décennie d'un siècle qui aura vu Paris considérablement transformé par l'haussmannisation, plusieurs expositions universelles, la multiplication des transports et une explosion de sa population⁵.

Un périodique constitue un objet complexe à qualifier d'un point de vue esthétique. La polyphonie, qui lui est inhérente, ne peut être canalisée que par un comité de rédaction et une ligne éditoriale, tenue avec plus ou moins de vigueur, selon les cas. Cet article défend l'hypothèse que *La Revue blanche*, revue littéraire ouverte aux arts, se voue à incarner un « tout » via un effet de série qui s'appuie sur une esthétique en formation. Elle se révèle être un lieu où cette dernière peut se cristalliser en choisissant la rue comme référent. Les prédilections exclusives de la revue en matière picturale sont connues : elle privilégie les Nabis, tandis qu'une revue comme *La Plume* « ne se soucie guère des écoles, si bien qu'il est impossible de définir précisément quelle fut l'esthétique qu'elle défendit durant les années 1890⁶ ». Or l'esthétique de *La Revue*

1. Claude Debussy, « La Musique en plein air », *La Revue blanche*, t. XXV, 1^{er} juin 1901, p. 230-231.

2. Henri Béhar, « Jarry et les arts de la rue », *L'Étoile-Absinthe*, n° 115-116, 2007, *Alfred Jarry et les arts*, Henri Béhar et Julien Schuh (dir.), p. 211-222.

3. Alfred Jarry, « Cynégétique de l'omnibus », *RB*, t. XXVI, n° 205, 15 décembre 1901, p. 609-611.

4. Filippo Tommaso Marinetti, « Les émeutes milanaïses de mai 1898 », *RB*, t. XXII, août 1900, p. 561-576.

5. Une augmentation de moitié entre le milieu des années 1870 et 1905 (Louis Chevalier, *La Formation de la population parisienne au XIX^e siècle*, Paris, PUF, 1950).

6. Nicholas Zmely, « Le discours critique de la revue *La Plume* sur l'affiche illustrée (1893-1899) », *Image [&] Narrative*, n° 20, 2007. URL : http://www.imageandnarrative.be/affiche_findsiecle/zmely.htm

blanche est tributaire de ses affinités picturales (redéployées par les « Publications artistiques de la Revue blanche⁷ ») dans l’attention qu’elle porte au visuel⁸.

PLANTER LE DÉCOR : L’AFFICHE DE PIERRE BONNARD

L’affiche dessinée par Pierre Bonnard donne à voir la rue comme un espace où la revue se déploie et se distribue [fig. 1]. Lithographiée en quatre couleurs, cette œuvre fut conçue à l’automne 1894. Elle aurait été vendue et exposée à la Galerie du n° 20 de la rue Laffitte de mai à juin 1895⁹. Les bureaux de la revue ont alors déjà déménagé de la rue des Martyrs au n° 1 de la rue Laffitte, stratégiquement implantés dans le quartier des institutions bancaires et des galeries d’art¹⁰ ; *La Revue blanche* se situe au cœur du marché de l’art parisien et de ses transactions. Reprise lors d’une exposition monographique de l’artiste à Durand-Ruel en 1896, l’affiche de Bonnard ne semble guère destinée à un statut éphémère.

Jules Chéret a importé d’Angleterre une « affichomanie¹¹ », dont Bonnard s’inspire tout en développant un langage plus abstrait et décoratif¹², plus encore que Toulouse-Lautrec, qui produira une seconde affiche pour la revue en 1895. Alors même que l’affiche comme support relève d’une expérience de la rue, Bonnard utilise ici l’espace urbain pour désigner la revue. Dans un cadrage resserré, on distingue trois figures, à l’extérieur, dans un continuum de noir et de gris : une figure féminine vêtue de façon mondaine et hivernale (peut-être inspirée par Misia Natanson), un jeune garçon rappelant un crieur de journaux, et un homme, vraisemblablement, vu de dos, coiffé d’un haut-de-forme. Bonnard offre certes des représentations féminines sur les trottoirs parisiens depuis 1889¹³, mais c’est le choix de ce thème pour une revue littéraire d’avant-garde qui interpelle, d’autant que le peintre est autant réputé pour ses scènes d’intimité et d’intérieur, ainsi que Félix Vallotton ou Édouard Vuillard. Cette image de la revue à la rue témoigne d’une volonté de sortir de représentations décadentes de l’expérience littéraire, potentiellement définies par le confinement, la solitude et la fermeture au monde.

En plus du titre disposé asymétriquement, le nom de la revue recouvre ce que l’on suppose être un mur à l’arrière-plan, tapissé d’affiches, en abyme. Le nom devient un motif à valeur décorative par sa seule répétition. On le retrouve encore sur l’exemplaire

7. Paul-Henri Bourrelier, *La Revue blanche, une génération dans l’engagement 1890-1905*, Paris, Fayard, 2007, p. 61.

8. Voir Clément Dessy, « *La Revue blanche* et les Nabis. Une esthétique de la fragmentation », *Trans-*, n° 8, juillet 2009. URL : <http://trans.revues.org/350> ; *Les écrivains et les Nabis. La littérature au défi de la peinture*, Rennes, PUR, 2015.

9. Colta Ives, Helen Giambruni, Sasha M. Newman, *Pierre Bonnard : The Graphic Art*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1989, p. 218.

10. Paul-Henri Bourrelier, *ouvr. cité*, p. 352-353.

11. Expression forgée par Octave Uzanne : « Les collectionneurs d’affiches illustrées », *Le Livre moderne*, 10 avril 1891, p. 266.

12. Jane de Teliga Katherine, « Pierre Bonnard : Poster for *La Revue blanche* », *Prints and Drawings Collection 1*, Sydney, Art Gallery of New South Wales, 1981 ; Marie Kuenzli, *The Nabis and Intimate Modernism. Painting and the Decorative at the Fin-de-Siècle*, Farnham, Ashgate, 2010, p. 33-67.

13. C. Ives, H. Giambruni, S. Newman, *ouvr. cité*, p. 103.



Figure 1. Pierre Bonnard, Affiche pour *La Revue blanche*, 1894, lithographie. Musée Bonnard, Le Cannet.

que nous tend la figure féminine, sur laquelle se détache l'adresse « rue Laffitte ». La silhouette féminine mondaine semble absorber son numéro¹⁴, elle en devient presque le « contenant » : le doigt du crieur la désigne d'ailleurs tout autant que la revue. Bonnard s'inspire ici d'un frontispice déjà donné à la revue en décembre 1893 [fig. 2]. Dans l'affiche, la revue envahit à ce point l'espace urbain qu'elle semble le définir tout en le rendant invisible avec un cadre restreint. Néanmoins, malgré un tirage important (de 2 500 jusqu'à 12 000 en 1902), on ne peut que constater le caractère volontairement hyperbolique de cette invasion à comparer ces chiffres à ceux de quotidiens tirés à plusieurs centaines de milliers d'exemplaires. C'est que la revue a choisi visuellement son terrain de prédilection.

14. Cette identité visuelle féminine fut mise en place par une série de frontispices parus de juillet 1893 à décembre 1894. Elle sera confirmée par une seconde affiche par Toulouse-Lautrec (1895). Bonnard donnera une autre représentation féminine de la revue pour la couverture de l'*Album de la Revue* (1895).



Figure 2. Pierre Bonnard, Frontispice pour *La Revue blanche*, t. V, n° 26, décembre 1893. Collection de la Réserve précieuse de l'Université libre de Bruxelles.

LA REVUE BLANCHE BADAUDE

Imaginé par le bibliophile Octave Uzanne, le recueil des *Badauderies parisiennes. Les Rassemblements. Physiologies de la rue*, paru en 1896¹⁵, matérialise la rencontre d'un nombre varié d'intervenants¹⁶. Uzanne a voulu mettre en place « la première tentative d'édition de luxe faite avec le concours d'écrivains de la dernière heure¹⁷ », dont les chapitres s'inspirent « d'estampes brutalistes sur la Badauderie parisienne » dessinées par Vallotton, auxquelles s'ajoutent, pour les âmes sensibles, des « vignettes » de François Courboin, de facture beaucoup plus traditionnelle. Bien qu'édité chez Floury pour les Bibliophiles indépendants, le projet implique directement la revue. Dans son « prologue », Uzanne explique avoir renoncé à écrire lui-même le livre pour faire « appel aux jeunes qualités d'un groupe de poètes, d'humouristes, de critiques et d'essayistes », qui n'est autre que « la brillante et fringante rédaction de la *Revue blanche* », décrite comme portant « le drapeau de bataille de la génération montante », prête « pour l'assaut de Demain¹⁸ ». Plus efficacement que la revue elle-même, *Les Rassemblements* isolent et rendent visible le noyau dur de la rédaction autour d'enjeux esthétiques communs.

Assimilant cette entreprise à une pratique d'ordre promotionnel, Alexia Vidalenche y voit « presque un objet dérivé », une forme de « placement de marque¹⁹ » de la revue auprès du lectorat aisé des Bibliophiles indépendants. Une cristallisation esthétique serait donc permise par un procédé de réclame. Relevons néanmoins l'impact limité de cette dernière : l'ouvrage tiré à 220 exemplaires n'est destiné qu'aux auteurs et souscripteurs. La mise en regard du contexte de parution avec la couverture double de l'ouvrage laisse voir une forme d'ironie [fig. 3].

L'image, « conçue comme une réclame, voire comme une affiche²⁰ », montre une scène de rue, emplies de « badauds » dont certains nous interpellent du regard. Comme dans l'affiche de Bonnard, la réclame est mise en abyme : le titre du recueil circule sur un panneau mobile et la revue est placardée sur des affiches d'une colonne Morris : « Lisez *La Revue blanche*²¹. » Cette publicité en frontispice, réalisée dans un dessin qui « ne saurai[t] plaire à tous les amateurs d'estampes modernes²² », semble paradoxale et

15. *Badauderies parisiennes. Les Rassemblements. Physiologies de la rue*, observées et notées par Paul Adam, Alfred Athys, Victor Barrucand, Tristan Bernard, Léon Blum, Romain Coolus, Félix Fénéon, Gustave Kahn, Ernest La Jeunesse, Lucien Muhlfeld, Thadée Natanson, Edmond Pilon, Jules Renard, Pierre Veber et Eugène Veek, prologue par Octave Uzanne, gravures hors texte de Félix Vallotton, vignettes dans le texte de François Courboin, Paris, Floury, 1896. Tiré à 220 exemplaires numérotés.

16. Selon Luce Abélès, ce fut la raison de sa longue méconnaissance, voir « Tradition et modernité : *Les Rassemblements*, un livre de transition », dans Maria Teresa Caracciolo et Ségolène Le Men, *L'Illustration : Essais d'iconographie*, Paris, Klincksieck, 1999, p. 311-325.

17. *Ibid.*, p. ix.

18. *Les Rassemblements*, ouvr. cité, p. vi.

19. Alexia Vidalenche, *Couvertures et pages liminaires des revues fin-de-siècle : une avant-scène médiatique pour les groupes symbolistes* (La Plume – La Revue blanche – L'Art littéraire – Le Livre d'Art), Mémoire de master (dir. Julien Schuh), Université de Reims Champagne Ardenne, 2014, p. 163.

20. *Ibid.*, p. 164.

21. L'autopromotion était aussi pratiquée par les éditeurs des physiologies (Valérie Stiénon, *La Littérature des physiologies. Sociopoétique d'un genre panoramique (1830-1845)*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 61).

22. *Les Rassemblements*, ouvr. cité, p. i.



Figure 3. Félix Vallotton, Couverture d'éditeur pour *Les Rassemblements*, 1896. Bibliothèque nationale de France.

contraste avec le caractère bibliophilique et avant-gardiste de l'ouvrage, l'avant-garde prétendant s'inscrire en faux des logiques mercantiles. Au sein même du livre, dans « L'Affichage moderne », Lucien Muhlfeld explique combien les préoccupations esthétiques lui semblent inconciliables avec l'idée de commerce, les « estampes jolies » ne faisant que les « médiocres » réclames (citant l'affiche de Toulouse-Lautrec pour *La Revue blanche*). La présente ironie aurait une vocation esthétique, sans chercher une véritable efficacité publicitaire. Ici encore, *La Revue blanche* se désigne artistiquement à travers la rue.

La couverture « brutaliste » de Vallotton est ludique, et vient confirmer le lien désormais établi entre ses gravures et la revue, surtout depuis avril 1894, quand il a commencé à illustrer de portraits les poèmes satiriques de Romain Coolus. Paul-Henri Bourrelier a perçu le « véritable manifeste²³ » représenté par *Les Rassemblements*, qui réalisent l'esthétique de la revue en modèle réduit. Le prologue d'Uzanne, reprenant des parties d'un article déjà publié²⁴, contribue à ce ton manifestaire. Il évoque le « Vallottonisme²⁵ », alliance d'un « style volontairement réactionnaire » avec la modernité : le peintre « a gravé sur des blocs d'érable ou de tendre poirier des scènes diverses de la vie contemporaine avec la candeur roublarde d'un xylographe du XVI^e siècle²⁶ ». Le bibliophile explique avoir noté très tôt ce souci de l'artiste d'« exprimer, en l'ironisant vaguement, le mouvement de la rue et de la vie flâneuse

23. Paul-Henri Bourrelier, *ouvr. cité*, p. 113.

24. Octave Uzanne, « La Renaissance de la gravure sur bois – Un néo-xylographe : M. Félix Vallotton », *L'Art et l'Idée*, n° 2, février 1892, p. 113-119.

25. *Les Rassemblements*, *ouvr. cité*, p. viii.

26. *Ibid.*, p. iv.

de Paris²⁷ », développant une forme de « réalité égayée par l’humour spécial de la gravure²⁸ ». Œuvrant brièvement pour *Le Courrier français* de janvier à mai 1894, Vallotton recourait déjà à une esthétique comparable²⁹. Le peintre tourne en dérision l’autoritarisme de la Troisième République à travers ses gravures comme *La Foule à Paris* (1892) et *La Manifestation* (1893)³⁰. Celles-ci évitent les perspectives larges, resserrant le cadre, adoptant un point de vue « décalé ou décentré » : « la rue comme espace de la foule est éludée » ; les rassemblements, en contraste avec des surfaces vides, prétextes à aplats décoratifs et à déformations, réduisent un espace public que « les impressionnistes s’attachaient à reproduire³¹ » dans sa grandeur.

Uzanne n’insiste pas que sur l’audace de l’illustration, mais aussi sur celle des textes et de leurs auteurs « Anarchistes esthètes » (en allusion non voilée aux sympathies de la revue). Les contributeurs ont écrit leurs chapitres à partir des gravures, distribuées par Natanson³². Ils renvoient d’ailleurs souvent le lecteur à celles-ci de manière explicite, comme dans « L’Oiseau envolé » (J. Renard) : « C’est lui que vous apercevez au-dessus de l’enseigne du coiffeur³³. » Les chapitres reposent sur l’observation de scènes de rue, avec une référence au genre physiologique réactivée par le sous-titre³⁴. La physiologie constitue ce petit genre, qui s’est développé pendant la monarchie de Juillet, avec une effervescence particulière entre 1840 et 1842, et qui fut perçu par Walter Benjamin comme représentatif d’une littérature panoramique. Comme le montre Valérie Stiénon, ce terme d’inspiration scientifique fut détourné par cette catégorie d’écrits satiriques, qui allient un caractère poétique à une ambition cognitive de dévoiler le fonctionnement du corps social sur la scène parisienne³⁵.

Les textes des *Badauderies* reprennent à leur compte certaines caractéristiques des physiologies, en les détournant à nouveau dans un esprit « Revue blanche ». Bien qu’attaché aux anciennes brochures physiologiques, en conservant notamment le ton ironique ou en maintenant à l’illustration une place importante, Uzanne entend moderniser le genre et éviter la formule réaliste³⁶. Dans la diversité des formes mises en œuvre (poème, saynète, nouvelle, essai...), on remarque une pensée sous-jacente à l’ensemble des textes. En conservant un ton vaguement satirique, il ne s’agit ni de dévoiler des mécanismes d’ordre social ni de faire œuvre moralisatrice : ces textes

27. *Ibid.*, p. v.

28. *Ibid.*, p. iv.

29. Luce Abélès, art. cité, p. 316.

30. Richard Thomson, *The Troubled Republic : Visual Culture and Social Debate in France, 1889-1900*, New Haven-London, Yale University Press, 2004, p. 108-110.

31. Bertrand Tillier, « De la balade à la manif ». La représentation picturale de la foule dans les rues de Paris après 1871 », *Sociétés et représentations*, n° 17, 2004, *Imaginaires parisiens*, dir. par Jean-Louis Robert et Myriam Tsikounas, p. 97.

32. Thadée Natanson sert d’intermédiaire avec les auteurs : il transmet les textes à Uzanne et encaisse en retour le paiement de ceux-ci aux auteurs. On se reportera à la lettre conservée à la bibliothèque de Genève (coll. Meunier 392), citée par Alexia Vidalenche, ouvr. cité, p. 163-164. Une note ajoutée par Uzanne sur la lettre précise : « 300 fr envoyés chèque le 14 février ».

33. *Les Rassemblements*, ouvr. cité, p. 79.

34. Sur les reprises fin-de-siècle de la physiologie : Luce Abélès, art. cité.

35. Sur les enjeux cognitifs du type physiologique : Valérie Stiénon, ouvr. cité, p. 137-140.

36. Luce Abélès, art. cité, p. 314.

sont des « plages de temps vide que la parole investit à son gré³⁷ ». On ressent tout de même une satire ambiguë envers l'ensemble de la société, du clochard au Président de la République. Pour les auteurs, la rue constitue une scène où peut fleurir une géniale vanité des choses, dont ils tirent un prétexte poétique, en dilettantes.

Les rassemblements s'avèrent donc presque systématiquement suscités par un non-événement, et l'inintérêt conduit à s'interroger sur l'irrationalité de ceux-ci : l'« imprévu³⁸ », selon Uzanne. Ce sont des tranchées de « Travaux de voirie » (T. Natanson) où « rien ou presque ne bouge » alors que « les passants attendent sans doute l'extraordinaire³⁹ ». Ceux-ci « jouissant tant qu'ils peuvent du bonheur de ne rien faire, de ne faire absolument rien, même rien regarder et rêvent⁴⁰ » [fig. 4].

C'est « L'Épervier » (P. Veber) d'un pêcheur que chacun espère (dont le narrateur) voir remonter rempli, et pourtant : « Rien... il n'y a rien dans l'épervier⁴¹ ». C'est « L'Attente » (E. Veek) d'une foule devant une propriété défendue d'accès, dont chacun s'interroge (en vain, bien sûr) sur ce qu'elle dissimule, après des années d'indifférence, simplement parce qu'un enfant y a enfin égaré un béret. C'est « L'Outrage aux agents » (L. Muhlfeld) d'un pauvre hère accusé à tort d'avoir insulté un agent et qui se retrouve condamné à l'issue d'un procès kafkaïen, ne reposant sur aucune preuve. Même quand « L'Incendie » (F. Fénéon) se situe à l'origine du rassemblement, sa description poétique et enjouée, « dans un style furieux et décoratif⁴² », n'aboutit qu'à cette sentence ironique et abrupte de l'auteur : « En somme, ce n'est, hélas, jamais bien impressionnant⁴³ » [fig. 5]. Les auteurs, simulant l'air blasé, s'attellent à esthétiser le vide et le banal des rues (vaines discussions à « La Sortie du Palais Bourbon » par L. Blum), ainsi que leurs duplicités, comme lors de cette « Sortie de théâtre » (P. Adam) où une actrice, dissimulant ses infidélités à son amant, appelle cette misogynie sentence : « Les menteuses, les actrices et les femmes sortent du seul lieu de leur vérité⁴⁴. »

On l'aura compris : plus la cause du rassemblement est insignifiante, plus elle intéresse les écrivains qui cherchent à exprimer un potentiel poétique et plaisant que renferme son « imprévu ». Ce ne sont point des études. Les scènes se laissent d'ailleurs contaminer par la fiction quand, au passage du « Président » [fig. 6], Ernest La Jeunesse reconnaît Mme Lepic et Poil de Carotte, rappelant l'association déjà forte entre Renard et son illustrateur, Vallotton. Moins flâneurs que badauds, parmi les badauds⁴⁵, au regard plus externe et passif, les auteurs se soumettent au visuel

37. *Ibid.*, p. 321.

38. *Ibid.*, p. v : « la Badauderie parisienne si plaisante à observer dans les incessants avatars d'une curiosité boulimique d'événements imprévus. » (aussi, p. iv et vii.)

39. *Ibid.*, p. 37.

40. *Ibid.*, p. 38.

41. *Ibid.*, p. 32.

42. *Ibid.*, p. 161.

43. *Ibid.*, p. 164.

44. *Ibid.*, p. 137.

45. Sur la figure du badaud vis-à-vis du flâneur : Bridget Alsdorf, « Félix Vallotton's Murderous Life », *The Art Bulletin*, vol. 97, n° 2, 2015, p. 219.



Figure 4. Félix Vallotton, « Travaux de voirie », dans *Les Rassemblements*, 1896. Bibliothèque nationale de France.

(à la gravure, avant tout), n'utilisant en aucun cas leur « observation » à des fins de démonstration ; ce qui serait sans doute perçu comme trop naturaliste.

ROMAIN COOLUS, POÈTE DE LA RUE

Nombreux sont les rédacteurs des *Rassemblements* à aborder la rue dans leurs écrits, qu'il s'agisse de Paul Adam, avec son *Mystère des foules* (1895), ou de Tristan Bernard



Figure 5. Félix Vallotton, « L'Incendie », dans *Les Rassemblements*, 1896. Bibliothèque nationale de France.

et Léon Blum dans la revue même. Parmi eux, on trouve aussi Romain Coolus, de son vrai nom René Weil, contributeur le plus prolifique de la *Revue blanche*, mais aussi le plus méconnu. Cet écrivain, qui s'est réorienté avec succès vers le théâtre de boulevard après 1900, est proche des frères Natanson, ainsi que de Jules Renard, Tristan Bernard, Vallotton, Vuillard et Bonnard. Dès juillet 1892 paraissent dans la revue plusieurs séries de ses poèmes en prose, intitulés « Aspects ». Ce titre fait songer à la douzaine de

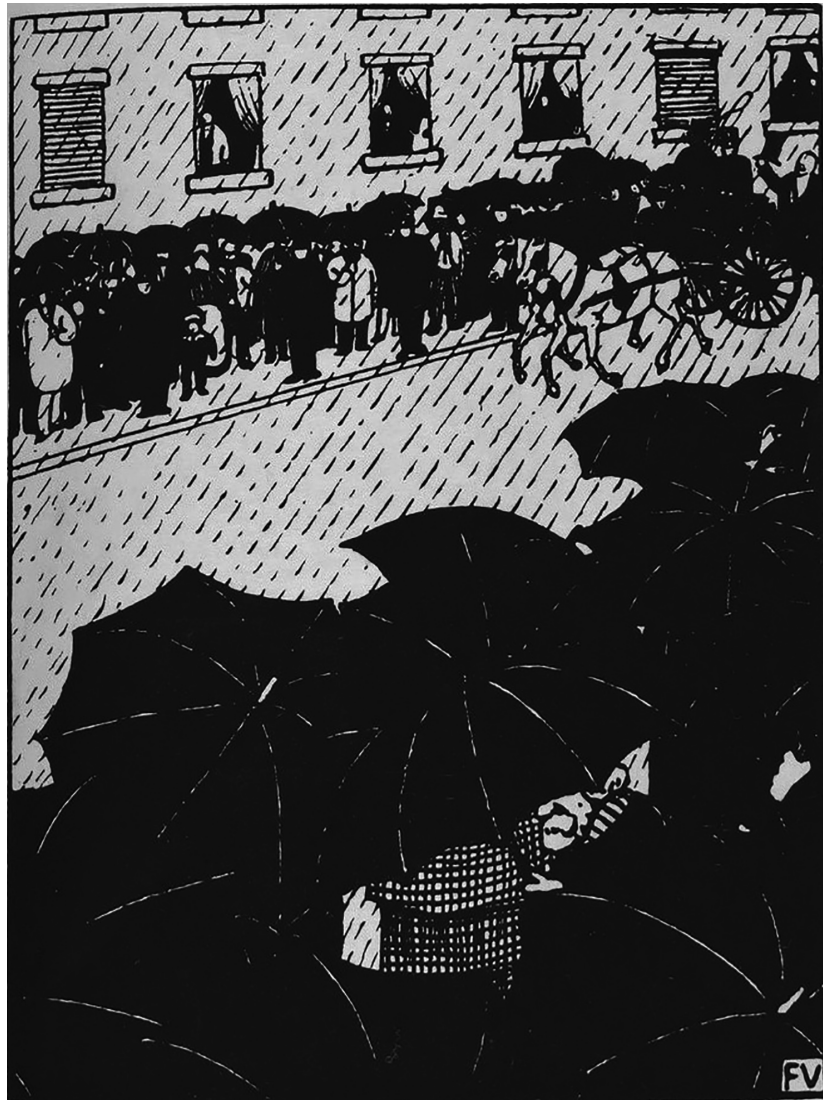


Figure 6. Félix Vallotton, « Le Président », dans *Les Rassemblements*, 1896. Bibliothèque nationale de France.

gravures intitulées *Quelques aspects de la vie de Paris* [fig. 7] que publiera Bonnard en 1899 chez Ambroise Vollard (au n° 6, rue Laffitte). S’inspirant de Germain Nouveau qui emploie le terme pour ses *Petits tableaux parisiens* (1882-1883), « traductions d’une scène de rue très visuelle en mots⁴⁶ », Coolus crée à son tour « de courtes visions de la vie quotidienne que seule l’intensité verbale dramatise jusqu’à l’exception : les

46. Marie-Paule Berranger, *Les genres mineurs dans la poésie moderne*, Paris, PUF, « Perspectives littéraires », 2004, p. 52.

mots s’y élancent, tourbillonnent, se choquent et rebondissent, telles de frétilantes toupies, à travers la page blanche⁴⁷ », selon Alfred Athys. La saturation stylistique de ces textes donne une forme ludique et autoréflexive à leur transposition du monde de la rue, « véritables *jeux d’images* », voire « des *jeux de mots*, si cette expression ne comportait une fâcheuse équivoque⁴⁸ ». L’extrait suivant du poème « Pluie oblique » (qui rappelle par son titre la gravure du « Président », [fig. 6]) esthétise la ville sous une écriture délibérément « artiste » :

Voilà soudain toute la rue colimaçonée de soies soutendues [sic] de baleines bombantes. Et l’asphalte vernissée, lisse comme une laque et lasse comme une relique. Les messieurs ont corné sur leurs chevreaux boutonneux le marginal affaissement de leurs pantalons timorés. Elles, d’une main où toujours un peu de fièvre séjournait, s’offrent des minutes d’immodestie et soulèvent la pudeur fatiguée des lainages craintifs ; chère vue, des départs de bas vers des ascensions souhaitées – et tout le petit badinage de nos jovialités sur ce thème connu. – L’asphalte vernissée, lisse comme une laque et lasse comme une relique⁴⁹ !



Figure 7. Pierre Bonnard, *Le Marchand des quatre saisons*, ca. 1897, extrait des *Quelques aspects de la vie de Paris*, 1899. Collection privée.

47. Alfred Athys [Louis-Alfred Natanson], « À propos du poème en prose (fragments) », *RB*, t. XII, 15 mai 1897, p. 591.

48. *Ibid.*

49. Romain Coolus, « Aspects », *RB*, t. III, n° 10, juillet 1892, p. 34.

La banalité du sujet traité contraste avec l'élaboration formelle du poème, de même que l'humour contraste avec l'hermétisme. C'est un « aspect », c'est-à-dire une perception visuelle subjectivée par l'appropriation stylistique. Étymologiquement, le terme vient du latin *aspectus* qui peut signifier « apparence », « vue, orientation, perspective », mais aussi « regard ». Comme dans *Les Rassemblements*, la rue offre ici le prétexte de la banalité pour susciter des variations ludiques. Le texte « Dol dolent », moins hermétique, donne à lire un fait divers (le poète est molesté) à l'issue « imprévüe » (et anarchiste ?) :

Soudain, ma manche fut tirée et je dus, pour satisfaire ma surprise, me retourner. Je jugeai que j'avais affaire à quelqu'un de ceux que démocratiquement nous intitule nos semblables. — « Votre portefeuille, me dit-il d'un air contrit ». Je dis un geste propriétaire — « Vous refusez ? » Mon silence fut catégorique. — « Il me va donc falloir, conclut-il en pleurant, vous entamer d'un coup de surin. Moi qui comptais vous épargner cette formalité. Et il ouvrit une lame éclatante où toute l'inquiétude de la lune se mirait. — « Eh ! un peu de patience, modulai-je ». D'un regard j'inspectai la rue : rien n'y rassurait. Les bruits nocturnes n'y vagissaient même plus. Nul passant ne s'annonçait. « — Nous ne serons pas dérangés, me dit l'homme raillant mon inquisition inutile ». J'ouvris ma redingote et dus m'exécuter. « Vous n'avez pas besoin de mes papiers d'affaires, postulai-je ; laissez-moi vous trier les seules feuilles banquières. » « Soit, fit l'autre bienveillant. » Deux billets de mille joignirent cinq billets de cent francs. L'homme fouilla le porte-feuille, saisit les liasses, me remit le cuir découragé ; frotta une allumette et mit le feu à tous mes assignats. Puis il éclata de rire « Cela vous vexe que je ne cherche pas à bénéficier de ma capture ; mon désintéressement déconcerte votre intellection. Vous avez tort ; car je m'entends comme pas un à multiplier les émotions⁵⁰. »

L'ironie, omniprésente dans ce texte, semble provenir de la forte tension entre un vocabulaire de toute évidence trop soutenu, presque administratif, appliqué à un sujet trivial, mais néanmoins érigé au statut de poème. La formule suivante, « quelqu'un de ceux que démocratiquement nous intitule nos semblables », illustre efficacement ce phénomène. Comme Baudelaire, Coolus élabore ses poèmes en prose grâce à une perception visuelle du quotidien urbain, elle-même au prisme de pratiques journalistiques. La différence tient ici dans le détournement à la fois plaisant et hyperbolique qu'il imprime à ses formes. Et cependant, le poème, qui débutait sur un ton badin, s'achève sur une note plus grave en en appelant aux « émotions ». Le dérobeur devient « poète » à sa façon en souhaitant les multiplier. Cette dimension autoréflexive quant au rôle de l'art et de la littérature invite le lecteur à s'intéresser au potentiel émotif (et donc poétique) que peut contenir l'infime ou le trivial urbain.

50. *Ibid.*, p. 37

« Y A-T-IL UN ART DE LA RUE⁵¹ ? »

C'est Gustave Kahn, un autre rédacteur assidu de la revue et contributeur des *Rassemblements*, qui publie l'ouvrage *L'Esthétique de la Rue* en 1900 à la Société d'Édition artistique (repris par Fasquelle en 1901). Thierry Paquot présente le livre comme un « travail solitaire et isolé⁵² », Kahn n'ayant pas véritablement échangé avec des spécialistes de la question. La participation de Kahn en 1896 aux *Rassemblements* avec « Le Mariage » et « Le Bureau d'omnibus » semble indiquer la voie qui a permis ce livre. Ce dernier pourrait constituer l'aboutissement de réflexions qui se sont alimentées auprès d'un réseau d'artistes et d'écrivains liés à *La Revue blanche*. Par rebond, *L'Esthétique de la rue* aurait aussi inspiré Jarry dans ses chroniques à la revue⁵³. C'est d'ailleurs celui-ci qui se charge du compte rendu du livre :

Il appartenait à un poète, inventeur de rythmes, de codifier l'art de la rue : car qu'est-ce que la rue, sinon un vers multiforme écrit par les allées et venues de l'humanité jusqu'à réaliser ces poèmes, les villes ? [...] En lisant M. Gustave Kahn, on apprendra à goûter avec plus de discernement le spectacle du Dehors moderne [...] ⁵⁴.

Dans cet « essai rétro-prospectif⁵⁵ », qui aborde les villes d'hier, d'aujourd'hui et de demain, Kahn défend un embellissement des villes qui participe impérativement d'un art social. Il évoque bien sûr l'affiche (citant Chéret, Lautrec, Bonnard et sa « sage et ingénieuse vision par les polychromies⁵⁶ »), mais aussi les statues, les façades, les cortèges, les tavernes, la polychromie des vêtements féminins, les vitrines des magasins, etc. Pour Kahn, l'évolution et l'accroissement des villes ont poussé les peintres à réagir dans leurs représentations de celles-ci, tandis qu'à ses yeux, « les sociologues n'ont apporté sur ce point, ni des projets bien topiques, ni des modifications bien esthétiques, bref un soin d'art très médiocre⁵⁷ ». Par contre, selon Kahn, les littérateurs investirent le sujet :

les poètes aussi se préoccupèrent de cette modification de la cité, elle avait une place dans leur conversation et dans leurs œuvres. Durant que le naturalisme essayait à sa façon une symphonie de Paris (le mot courut, et sans qu'on en sache bien exactement l'auteur, caractérisa ce genre d'hypothèses et de rêveries) les poètes y pensaient aussi. Zola prit naturellement la question à son point d'existence et l'étudia par le détail, c'est-à-dire attaqua dans les Rougon-Maquart, parallèlement à son sujet, une série de descriptions partielles de Paris ; les Halles dans le Ventre de Paris, des décors plus élégants dans son Excellence Eugène Rougon, les quartiers populaires, dans L'Assommoir ; Une Page d'Amour, avec ses célèbres descriptions

51. Gustave Kahn, *L'Esthétique de la rue*, Paris, Charpentier-Fasquelle, 1901, p. 291.

52. Thierry Paquot, « Les plaisirs de la rue, une lecture de *L'Esthétique de la rue* », dans Françoise Lucbert et Richard Shryock (dir.), *Gustave Kahn, un écrivain engagé*, Rennes, PUR, 2013, p. 142.

53. Henri Béhar, art. cité, p. 216.

54. Alfred Jarry, « Les livres. Gustave Kahn : *L'Esthétique de la Rue* », *RB*, t. XXIV, n° 188, 1^{er} avril 1901, p. 556.

55. Thierry Paquot, art. cité, p. 138.

56. Gustave Kahn, ouvr. cité, p. 224.

57. *Ibid.*, p. 229.

de Paris vu de Passy, synthétisait ce portrait de ville actuel. Les poètes cherchaient à fournir du nouveau grouillement et de ses architectures fraîches, une image plus courte et condensée⁵⁸.

En contrepoint du naturalisme zolien, présenté comme seulement descriptif ou partiel, Kahn évoque les œuvres de poètes : Baudelaire, Verlaine, Rimbaud et Poe. Si « l'art de la rue sera l'aboutissement des recherches qui s'orientent vers la création d'un style nouveau⁵⁹ », les poètes doivent prendre pleinement leur part dans ce processus, ce que confirmait Jarry dans son compte rendu.

Si d'autres exemples, comme les lithographies de Bonnard ou de Vuillard, les « Tablettes d'Éloi » de Jules Renard, les « Fragments » de Léon Blum, les écrits de Tristan Bernard ou d'Eugène Veek (pseudonyme Eugène Vernon), publiés dans la revue, voire encore les chroniques et *Almanachs* d'Alfred Jarry, auraient pu servir la présente analyse, on retiendra que tous participent d'un même faisceau d'indices qui désigne la rue comme le terrain propice à une nouvelle esthétique promue autour de *La Revue blanche*. L'influence de sympathisants anarchistes, tels Félix Fénéon ou Paul Adam, a contribué à la cohérence d'une telle esthétique, à laquelle fera plus tard écho *L'Assiette au beurre*, dans une version plus engagée. Toutefois, en ce qui concerne *La Revue blanche*, si la relation à l'univers de la rue recoupe dans une certaine mesure la dimension politique – *Le Cri de Paris* fondé en 1897 par Alexandre Natanson en récupérera déjà les apports –, celle-ci ne s'explique toutefois pas et n'apparaît pas qu'à travers cette dimension. Tout en assumant parfois des prises de position politiques et engagées, comme au moment de l'affaire Dreyfus, la revue poursuivra, en matière esthétique, sa défense de l'art pour l'art, dont on perçoit les effets, voire les ambiguïtés, à travers les exemples abordés. Par ailleurs, ses connexions étroites avec l'émergence d'une nouvelle vision des arts décoratifs dans les années 1890 l'amènent aussi à souhaiter réconcilier l'art avec la vie. Le rapport fécond entre peintres Nabis et écrivains à *La Revue blanche* permet ici de retracer cette cohérence entre productions visuelles et textuelles à travers la rue.

Au point de vue littéraire, les écrivains entendent participer à une renaissance poétique de la rue en une période où la ville évolue profondément, que ce soit au niveau de l'aménagement ou des transports. Loin de présenter une vision grandiloquente de la ville (Kahn dénigre les apports d'Hausmann), *La Revue blanche* s'inscrit dans l'actualité afin d'étendre l'art à tous les domaines d'activité.

Un positionnement se décèle également à travers ces choix. D'un côté, par le biais de l'humour, la revue se distingue du naturalisme en réhabilitant la subjectivité de l'énonciateur dans le traitement de la réalité. Il n'y aurait pas « d'objet risible sans sujet rieur » ; la « force de *subjectivation* du rire [serait] la meilleure arme dont dispose

58. *Ibid.*, p. 195.

59. *Ibid.*, p. 293.

un auteur pour *dire* ou *se dire*⁶⁰ ». De l'autre, en se mettant en scène dans la ville, elle se distingue du symboliste *Mercur de France*, dont les culs-de-lampe primitivistes ornant les pages suffisent à révéler une nostalgie de l'ère pré-industrielle.

(University of Oxford)

60. Alain Vaillant, « Introduction », dans Alain Vaillant (dir.), *Esthétique du rire*, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2012, p. 14.

Résumés / Abstracts

Clément Dessy

« Une esthétique de la rue. *La Revue blanche* au cœur de la ville »

La Revue blanche (1889-1903) promeut une esthétique qui se détache délibérément des étiquettes, mais qui n'en demeure pas moins cohérente. Elle multiplie autour d'elle les œuvres tant littéraires que visuelles qui s'attachent à décrire et à esthétiser l'espace de la rue. De manière emblématique, son comité de rédaction s'investit dans la réalisation des *Badauderies parisiennes. Les Rassemblements, physiologies de la rue* (1896) illustrées par F. Vallotton. Cette relation éminemment visuelle à la rue est liée à l'émergence d'une nouvelle vision des arts décoratifs dans les années 1890. Le rapport fécond entre peintres Nabis et écrivains à *La Revue blanche* permet de retrouver une cohérence dans un ensemble de productions dispersées. Loin d'une vision grandiloquente de la ville, l'humour offre aux auteurs et aux artistes une possibilité d'investir subjectivement leur traitement du réel.

La Revue blanche (1889-1903) promotes an aesthetic which deliberately distances itself from all labels, but nonetheless stays coherent. It multiplies the works, literary and visual, which try to describe and aestheticise the space of the street. Significantly, its editorial committee invested in publishing the *Badauderies parisiennes. Les Rassemblements, physiologies de la rue* (1896) with its illustrations by F. Vallotton. This very visual relationship to the street is linked to the emergence of a new vision in arts and crafts during the 1890s. The fertile relationship between Nabis and the *Revue blanche* writers leads to reconstructing the coherence behind a series of varied productions. Far from a grandiose vision of the city, humour allows the authors and the artists the possibility of investing subjectively the way they treat reality.

